



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Chmielewska mota intrygę : o "Całym zdaniu nieboszczyka"

**Author:** Krzysztof Uniłowski

**Citation style:** Uniłowski Krzysztof. (2013). Chmielewska mota intrygę : o "Całym zdaniu nieboszczyka". W: E. Bartos, M. Tomczok (red.), "Literatura popularna. T. 1, Dyskursy wielorakie" (S. 347-372). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

KRZYSZTOF UNIŁOWSKI  
Uniwersytet Śląski

## Chmielewska mota intrygę *O Całym zdaniu nieboszczyka*

*Całe zdanie nieboszczyka*<sup>1</sup>, czwarta powieść w dorobku Joanny Chmielewskiej (ur. 1932), opublikowana w roku 1972, ostatecznie zdefiniowała poetykę autorki, proponującej swoim czytelnikom osobliwą kombinację elementów kryminału, powieści sensacyjnej i obyczajowo-miłosnej humoreski. Przy czym zasygnalizowana tu osobliwość nie wydaje się mechanicznym następstwem samego tylko synkretyzmu, lecz wyrazem autorskiej inwencji. Łącząc z sobą elementy kilku popularnych konwencji, Chmielewska zdecydowanie przedłożyła efektywność fabularnej intrygi nad zasadę prawdopodobieństwa. W rezultacie jej postaci, fabuły i powieściowe światy zdają się czysto umowne, to znaczy: umotywowane przede wszystkim przez przywołane w danym utworze narracyjne konwencje, w dużo mniejszym natomiast stopniu tłumaczą się w kontekście utrwalonego społecznie i kulturowo wśród odbiorców sposobu pojmowania tego, co „możliwe”, „realne”, „prawdziwe”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Fragmenty powieści przytaczam w niniejszym artykule za wydaniem: J. CHMIELEWSKA: *Całe zdanie nieboszczyka*. Warszawa 2003.

<sup>2</sup> Por. J. CULLER: *Konwencja i oswojenie*. Przeł. I. SIERADZKI. W: *Znak, styl, konwencja*. Wybrał i wstępem opatrzył M. GŁOWIŃSKI. Warszawa 1977. Nie chodzi mi w żadnym razie o to, czy fabuła danej popularnej powieści odpowiada empirii, lecz o jej osadzenie w utrwalonych społecznie i kulturowo wyobrażeniach „realności” (co Culler opisuje jako drugą z płaszczyzn uprawdopodobnienia tekstu literackiego). Pozostaje poza dyskusją, że od swoich XIX-wiecznych początków kultura masowa i popularna w zasadniczy sposób warunkowały te wyobrażenia. Oczywiście, ani nowoczesny, ani współczesny widz nie musiał nigdy uwierzyć na przykład w to, że młodzi milionerzy skłonni są się żenić z najsympatyczniejszymi nawet prostytutkami (jak to się dzieje w filmie *Pretty Woman* z 1990 roku, którego sukces w zasadniczy sposób przyczynił się do odrodzenia formuły komedii romantycznej). Wystarczyło jedynie przyjąć założenie, że ta z gruntu fantastyczna (choć odpowiadająca oczekiwaniom wiedza) historia rozgrywa się w świecie, który publiczność uznaje za własny. Taka reguła dotyczy również utworów z kręgu popularnej fantastyki

A ponieważ pisarka nie pozostaje wierna jednej tylko, wybranej odmianie romansopisarstwa, bo przecież operuje ich specyficznym mełanżem, to jej czytelnik zostaje zaproszony do przyjęcia perspektywy metapoetyckiej, która pozwoliłaby mu śledzić w tekście perypetie nie tylko bohaterów, bo również samych konwencji.

W rezultacie pastiszowy charakter prozy Chmielewskiej nie oznacza wyłącznie stylizacji, naśladowania, adaptowania podziwianych wzorów (np. klasycznego kryminału Agathy Christie we *Wszyscy jesteśmy podejrzani*, 1966), lecz także – pewien gest metaliteracki, związany z samoprzedstawieniem i demaskacją narracyjnych konwencji. Mówimy o pastiszu (nie o parodii), ponieważ demaskacja nie ma tu charakteru krytycznego, nie łączy się więc z zakwestionowaniem poznawczej lub artystycznej prawomocności danego typu opowiadania. Chmielewska proponuje czytelnikom coś innego, mianowicie przyjemność płynącą z rozpoznania różnych konwencji oraz śledzenia tyleż złożonego, co zabawnego procesu ich kombinacji (a ostatecznie – pojednania). O ile w typowej „literaturze gatunków” (kryminał, romans obyczajowy, horror, *science fiction*, *fantasy* itd.) czytelnik, rozpoznawszy konwencję, zobowiązany jest, aby – w imię fortunności lektury – zaaprobować logikę obowiązującą w ramach tej konwencji, o tyle w przypadku powieści Chmielewskiej różne sposoby uzasadnienia fabuły ścierają się i konkurują z sobą, co sprawia, że czytelnikowi trudno uprzywilejować i uznać którykolwiek z nich. Wszystkie one jawią się jako niewiarygodne lub niedostateczne, funkcjonują jako rekwizyty wykorzystywane przez opowiadaczkę w ramach fabulacyjnej gry.

*Całe zdanie nieboszczyka* to powieść, w której zasygnalizowane cechy zaznaczyły się szczególnie dobitnie. A przecież mowa o właściwościach (pastiszowość, fabulacyjność, metaliterackość), które uchodzą za charakterystyczne dla literatury postmodernistycznej z końca XX i początku XXI wieku. Nie znaczy to, że wskazując na analogię, chciałbym nobilitować (cokolwiek miałyoby to znaczyć) pisarstwo Chmielewskiej lub przynajmniej zajmujący mnie utwór. Jako czytelnik *Całego zdania nieboszczyka* wolę po prostu podjąć grę, którą zaproponowała autorka,

---

(na przykład powieści *science fiction*), o ile tylko opisane wizje przyszłości pozostają osadzone w kręgu jej uprawdopodobnionych społecznie wyobrażeń. I nawet pamiętając, że „pseudorealizm, przewidywany przez schemat [charakterystyczny dla danej konwencji – przyp. K.U.], wypełnia życie empiryczne fałszywym sensem, którego iluzoryczność widzą z trudem może przeniknąć [...]” (T.W. ADORNO: *Telewizja jako ideologia*. W: IDEM: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*. Przeł. K. KRZEMIENŃ-OJAK. Wyb. i wstęp K. SAUERLAND. Warszawa 1990, s. 71), musimy umieć odróżnić taką sytuację od przypadku, kiedy ten sam schemat kokietuje nas swoją iluzorycznością, a nie „pseudorealizmem”.

a skoro – w moim przekonaniu – owa gra ma charakter metaliteracki, zamierzam się przy tym odwołać do kilku pojęć oraz koncepcji wypracowanych w ramach różnych nurtów współczesnego literaturoznawstwa. Na początek warto podkreślić również to, że bez względu na podnoszone tu analogie z prozą artystyczną, przynależność pisarstwa Joanny Chmielewskiej do literatury popularnej pozostaje dla mnie bezsporna. Choćby dlatego, że mowa o takiej twórczości, o jakiej Umberto Eco całkowicie zasadnie mógłby powiedzieć, że określa i definiuje ją „mechanizm pocieszycielski”<sup>3</sup>. Ale zarazem *Cale zdanie nieboszczyka* wiąże się z tym momentem historycznym w dziejach kultury popularnej, kiedy przestała ona funkcjonować w obrębie sztywnych podziałów „gatunkowych” i poczęła się uchylać tej taksonomii<sup>4</sup>, stopniowo wymieniając formułę gatunkową na formułę metagenologiczną. Dzięki temu z niejakim zdumieniem mogliśmy odkryć, że teksty kultury popularnej bywają podobnie autorefleksyjne, intertekstualne albo ironiczne jak te artystyczne. Jeśli więc *Cale zdanie nieboszczyka* Joanny Chmielewskiej cokolwiek zapowiada, to taką tezę uznałbym za wiążącą, ale nie w odniesieniu do „postmodernizmu”, lecz wyłącznie tej formuły kultury popularnej, która odnosi się w trybie pastiszu do własnej przeszłości i która wyraźnie dominuje, poczynając co najmniej od przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku. Przy czym antecedenca polskiej autorki tłumaczyłaby się wcale dobrze jej peryferyjnym usytuowaniem względem kulturowego (i – skoro mowa o popkulturze – ekonomicznego) centrum. Wydaje się bowiem wątpliwe, czy w Polsce Ludowej, nawet na progu dekady Gierka, powieść sensacyjną w stylu Iana Fleminga można było uznać za konwencję, która odpowiada lokalnym doświadczeniom

<sup>3</sup> Zob. U. Eco: *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*. Przeł. J. UGNIĘWSKA. Warszawa 1996, zwłaszcza s. 17–21.

<sup>4</sup> Trzeba pamiętać, że podział „gatunkowy” (a właściwie – podział według różnych konwencji narracyjnych) miał również wymiar ekonomiczno-społeczny. Poszczególne „gatunki” literatury i kultury popularnej miały swoją publiczność, zróżnicowaną na przykład pod względem płci albo wieku. Te podziały były podtrzymywane przez system przemysłu kulturowego. Porozumienie z odbiorcami nawiązywano już na poziomie paratekstów (osobne wydawnictwa czy serie dla poszczególnych odmian popularnej prozy, charakterystyczna dla danej konwencji estetyka okładek itp.). W rezultacie szanujący się miłośnik kryminałów w ogóle nie sięgał (lub czynił to tylko dorywczo) na przykład po literaturę fantastyczno-naukową. Inną konsekwencją tych podziałów było choćby to, że powieści *sf* z pierwszoplanowym wątkiem kryminalnym (na przykład *Pozytronowy detektyw* Isaaca Asimova) lub po prostu kryminały pisane przez autorów *science fiction* (na przykład *Katar* oraz *Śledztwo* Stanisława Lema) uznawano – z uwagi na klasyfikację autorów lub obecność w ramach serii wydawniczej – za przynależne do obiegu *science fiction*.

społeczno-kulturowym i którą dzięki temu można byłoby uznać za uprawomocnioną, a w konsekwencji – posługiwać się nią w sposób nieironiczny<sup>5</sup>. Tym bardziej, że w naszym wypadku nie chodzi o autora (prozy sensacyjnej), lecz o autorkę...

## Bohaterka-fabulatorka

Powiedzmy wprost: fabuła *Całego zdania nieboszczyka* jest ostentacyjnie nieprawdopodobna. Skutkiem fatalnego zbiegu okoliczności bohaterka-narratorka została uznana za kurierkę międzynarodowej szajki, weszła w posiadanie wiedzy o miejscu ukrycia skarbu gangsterów (właśnie tę wiedzę kryptonimuje tytułowe „całe zdanie nieboszczyka”), by następnie zostać uprowadzona i wywieziona z Kopenhagi do Brazylii. Szczęśliwie, skończyło się na pozbawieniu wolności, bo bandyci grzecznie czekają na swojego szefa i wstrzymują się z próbą przekonania uwięzionej do zwierzeń za pomocą siły. Nasza zaś bohaterka nie traci rezonu, kradnie luksusową motorówkę i – jakkolwiek ma skromne doświadczenia żeglarskie – przepływa na przestrzał południowy Atlantyk, a następnie, wzdłuż wybrzeży Afryki oraz Europy, dociera do Bretanii. Niestety, ledwie postawiwszy nogę na francuskiej ziemi, zostaje na powrót pochwycona przez złoczyńców i przewieziona do centrali gangu, zlokalizowanej w jednym z zamków nad Loarą (*château Chaumont*). Tu spotyka się z szefem i zostaje przez niego wtrącona do zamkowych lochów w przekonaniu, że ciemności, wilgoć, zimno tudzież podle menu skłonią ją do wyjawienia tajemnicy. Jedyną rozrywką bohaterki miały

---

<sup>5</sup> Wątpliwości tych nie umniejsza próba dyskusji z „bondowskim” wzorem podjęta przez Zbigniewa Nienackiego przy okazji przygód Pana Samochodzika. Zaadoptowany na potrzeby PRL wzorzec okazał się w gruncie rzeczy anty-wzorcem, bo też Pan Samochodzik pod wieloma względami przedstawia się jako przeciwieństwo agenta 007 (kwestia ta została podjęta bezpośrednio w odnarracyjnych autokomentarzach w *Księdze strachów*, 1967). Znaczące jest również przesunięcie rodzimego superbohatera do rzędu kreacji przeznaczonych dla czytelnika młodzieżowego, co wiązało się nie tylko z ideologizacją jego przygód (ideologiczna wymowa kreacji Jamesa Bonda jest równie oczywista), bo również podporządkowaniem kryteriom edukacyjno-wychowawczym. Dużo bardziej uzależnioną od zachodniego wzoru – w konsekwencji mniej ciekawą – kreację zaproponował Andrzej Zbych (pseudonim spółki autorskiej Andrzeja Szypułskiego i Zbigniewa Safjana, twórców *Stawki większej niż życie*) w scenariuszu serialu telewizyjnego i cyklu minipowieści *Życie na gorąco*. Serial w reżyserii Andrzeja Konica, który wyemitowano w TVP w roku 1979, cieszył się umiarkowaną popularnością. Książki o przygodach „polskiego Bonda”, redaktora Maja, jeszcze mniejszą.

być... robótki. „Ręczne robótki są szalenie pożyteczne i dobrze robią na nerwy. Robótkę dostaniesz”<sup>6</sup> – powiada szef, kierując bohaterkę do ciemnicy, i czyni tak na swoją zgubę, bo właśnie za pomocą szydełka nasza heroina wykonuje podkop, dzięki któremu po czterech miesiącach uporczywej pracy wydostaje się z kazamatów. Nie ucieka jednak do Warszawy lub choćby do Kopenhagi, bo to byłoby zbyt proste! Znajduje w sobie dość determinacji, by najpierw okraść swoich prześladowców (co stanowić ma skądinąd uzasadnione odszkodowanie za straty cielesne i moralne), a następnie wyjechać na wywczas do Taorminy. Z kolei we włoskim kurorcie...

Opowiadaczka Chmielewskiej zdaje sobie sprawę z nieprawdopodobieństwa takich przygód, dlatego niekiedy, zwłaszcza w krytycznych chwilach, stara się jakoś wytłumaczyć. Brawurowa ucieczka z *château Chaumont* została objaśniona w ten sposób:

Budowali z wapienia. [...] Wapień jest higroskopijny. Cała ta kobyła stoi już co najmniej czterysta lat, od czterystu lat na ten wapień działa woda!!! [...] Nie takie mury więźniowie przekuwali, posługując się cynową łyżką, drewnianą skorupą czy zgoła pazurami. Ja miałam szydełko, wprawdzie plastikowe, ale bardzo porządne, grube, sztywne i, jak się okazało, twardsze niż wapień<sup>7</sup>.

Gdy już przyjmujemy takie wyjaśnienie, staniemy przed kolejną zagadką: Jakim sposobem wycieńczona bohaterka odnalazła dość sił i motywacji dla ziszczenia ambitnych planów ucieczki? Na to również znajdziemy odpowiedź: „[...] zaczęła mi rosnąć w środku nowa furia. Jak to, ten bydlak [szef – przyp. K.U.] ośmiela się mną rządzić?!”<sup>8</sup> Rozumiemy, że bohaterka ma pod dostatkiem woli oraz sił psychicznych, ale co z tymi fizycznymi? Czytamy kilkadziesiąt stron dalej: „Dwa uczucia dodawały mi sił. Jednym była dzika, szaleńcza, pełna nienawiści furia [...]. Drugie zaś stanowiła głęboka wiara w dobroczynny wpływ wody na cerę kobiet”<sup>9</sup>. Jak widać, w sytuacji, gdy nie przekonuje nas moc furii, zawsze pozostaje drugi argument, ten związany z wiarą, że przygody bohaterki znakomicie służą jej... urodzie. Że zaś wiara nie poddaje się racjonalizacji, to czytelnik (zwłaszcza czytelnik!) z tym ostatnim argumentem dyskutować nie może. A jeśli może, to nie powinien...

<sup>6</sup> J. CHMIELEWSKA: *Całe zdanie...*, s. 174.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 192–193.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 177.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 203–204.

Pokrewnym sposobem pozornej racjonalizacji niezwyklej wyczynów bohaterki będzie ich komiczne deprecjonowanie, mające wykazać, że w gruncie rzeczy nie opowiada się o niczym, co wykraczałoby poza możliwości przeciętnego zjadacza chleba:

Jednoosobowe przebycie Atlantyku okazywało się przedsięwzięciem zupełnie łatwym i prostym i zaczęłam się z niesmakiem zastanawiać, po co się robi tyle szumu dookoła rozmaitych przepływających go osób. Jakiś tam na czymś przepłynął Atlantyk, wielkie rzeczy! Ja też przepływam i co?<sup>10</sup>

Tego, że samotna żegluga przez Atlantyk to zadanie „łatwe i proste”, ma dowodzić ten fakt, iż nasza bohaterka radzi sobie bez problemu. A że czyni to za pomocą luksusowej motorówki (nie żaglówki) i że o tym wszystkim wyłącznie *c z y t a m y* – wszystko to w istocie pokazuje tylko tyle, iż od „przedsięwzięcia” dużo łatwiejsze jest opowiadanie o tym-że przedsięwzięciu. Tym samym „jednoosobowe przebycie Atlantyku” przez naszą żeglarke z przypadku okazuje się *ekspozycją przygodowości jako takiej*, przygodowości zdeheroizowanej (heroikomicznej), umownej.

Za sprawą takiej formuły narracyjnej opowieść poczyną się zbliżać do münchhauseniady czy fanfaronady, a my domyślamy się, że nasza bohaterka popada w tym większe tarapaty tylko po to, by móc się z nich wywikłać tym łatwiej i prościej:

Miałam pewien plan, nader ryzykowny, ale jedyny, który według mojego rozeznania odznaczał się szansami powodzenia. Sensu w nim nie było za grosz i właśnie dlatego byłam zdania, że powinien się udać. [...] Przedsięwzięcie wydawało się całkowicie kretyńskie i niewykonalne i na tym właśnie opierałam przekonanie o jego powodzeniu<sup>11</sup>.

Powodzenie w powieściowym świecie zapewnia więc postępowanie nie tyle irracjonalne, ile w metodyczny sposób stawiające na głowie zasadę prawdopodobieństwa. Bohaterka zawsze podejmuje najwyższe ryzyko i zawsze gra o najwyższą stawkę (jest zresztą nałogową hazardzistką), rzeczywistość zaś zawsze odwdzięcza się jej serią wygranych. Z pozoru wszystkie decyzje bohaterki wydają się podyktowane kaprysem albo przeblyskami szaleństwa. Kiedy przeciwnicy usiłują odtworzyć jej plany,

<sup>10</sup> Ibidem, s. 132.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 99–100.

okazuje się, że rację ma ten z nich, kto – w chwili olśnienia – wskazuje najbardziej fantastyczną możliwość („Strawersowała Atlantyk!”<sup>12</sup> – „Przekopała się pod ziemią. [...] To nie była zwyczajna dziewczyna [...] To była niepoczytalna wariatka, a takie są zdolne do wszystkiego”<sup>13</sup>). Skoro doświadczenie pokazuje, że bohaterka przeprowadza swoje zamysły tym łatwiej, im bardziej wydają się nieprawdopodobne, to w konsekwencji absolutny przypadek zostaje zrównany z niewzruszoną koniecznością. Jednocześnie powieść nie odwołuje nas do poczucia, że samo takie zestawienie jest absurdalne i kłóci się z rachunkiem prawdopodobieństwa – na tym polega między innymi rola prześladowców, komentujących poczynania bohaterki. Ich nieporadność okazuje się podobnie konieczna i absurdalna, jak hiperzaradność naszej heroiny. Nic dziwnego, że najbardziej przenikliwy okaże się największy fajtłapa wśród gangsterów (Rozzochrany). To on jako pierwszy zauważy, że oni zawsze muszą przegrać, a bohaterka zawsze musi wygrać (bo „to nie była zwyczajna dziewczyna”).

Jakkolwiek bohaterka nie jest „zwyczajną dziewczyną”, to jednocześnie pod pewnymi względami stanowi też przeciwieństwo superbohatera. Radzi sobie („łatwo i prosto”) z każdym wyzwaniem, ale przecież nie dlatego, iżby posiadała jakieś szczególne „moce”. Choć zostaje wyposażona w rekwizyty (atlas świata, szydełko i motek białego akrylu), które w potrzebie pełnią magiczne funkcje, to one same należą do rzędu dość banalnych. Krótko mówiąc, „moce” bohaterki są związane z tym, co zwykle, codzienne, potoczne, a ona sama nie przychodzi skądinąd i jest naznaczona raczej znamieniem swojskości niż inności. Dlatego też jej fantastyczne wyczyny są przedstawiane literalnie jako coś najzwyklejszego pod słońcem, a ta fałszywa kwalifikacja jest głównym źródłem komizmu w powieści.

Przeciwnicy bohaterki, gangsterzy, zupełnie na odwrót – zdają się dysponować nie tylko nieograniczonymi zasobami finansowymi, ogarniającą pół świata siatką kontaktów, lecz także najnowszymi gadżetami i nowinkami technologicznymi (najlepsze samochody, motorówki, środki komunikacji itd.). Pod tym względem szef szajki niewiele ustępuje Bondowi lub jego równie sławnym przeciwnikom, z doktorem No na czele. Jednak cały ten cywilizacyjno-technologiczny blichtr, nieodzowne wyposażenie powieści sensacyjnej w stylu Fleminga, zdaje się na nic w starciu z, wydawałoby się, niepozorną dziewczyną, która na podorzędziu ma tylko albumowy atlas świata, szydełko i kłębek białego akrylu. W konsekwencji prześladowcy

<sup>12</sup> Ibidem, s. 124.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 244.



szybko zostaną oddemonizowani i ostatecznie sprowadzeni do roli postaci z komedii.

Podczas gdy gangsterzy popadają w coraz większą konfuzję, bohaterka Chmielewskiej nigdy nie traci rezonu, nawet na początku historii, kiedy znajduje się w zupełnie niepojętej i groźnej sytuacji:

[...] od pierwszej chwili nabrałam przekonania, że musieli mnie porwać bandyci. [...] Możliwe, że było to po prostu moje pobożne życzenie, bo zawsze miałam upodobanie do sensacyjnych urozmaiceń<sup>14</sup>. [podkreśl. – K.U.]

Nieco dalej: „[...] byłam wręcz mile zaskoczona atrakcyjnością przygody, która wcale nie wydawała mi się niebezpieczna”<sup>15</sup>. Zdumiewające! Bohaterka nie reaguje jak ktoś, kto naprawdę uczestniczy w groźnych dla siebie wydarzeniach, lecz raczej wydaje się je śledzić z bezpiecznego dystansu postronnego widza (lub czytelnika). Wytłumaczyć można to tylko w jeden sposób: „Prezentowana przeze mnie lekkomyślna odwaga brała się z niewiary w rzeczywistość”<sup>16</sup>.

Otóż i to! Bohaterka, która wierzy, że wilgotny loch służy cerze lepiej niż pobyt w spa, odmawia zarazem wiary w rzeczywistość i ten akt okaże się absolutnie fundamentalny dla jej historii. Ale bo też bohaterka ma swoje powody. Chodzi przecież o rzeczywistość, która wydaje się zupełnie niewiarygodna, bo wyjęta wprost z sensacyjnej powieści lub – lepiej – filmu:

Prawdę mówiąc czułam się z lekka oszołomiona, wszystko to razem było nader intrygujące, zaskakujące i niepojęte. Pojechałam sobie zwyczajnie w porządnym mieście Kopenhadze pograć w nielegalną ruletkę i ni z tego, ni z owego znalazłam się po drugiej stronie oceanu w towarzystwie całkowicie mi obcych ludzi, którzy zawlekli mnie tu nie wiadomo po co i nie wiadomo dlaczego. Na domiar złego planowali pozbawienie mnie życia z całkowitym pominięciem mojego zdania na ten temat. Zupełnie idiotyczne<sup>17</sup>.

Można by powiedzieć, że bohaterka została uprowadzona i wywieziona tyleż na „drugą stronę oceanu”, co „do środka” sensacyjnej powieści lub filmu, a jednocześnie – co skądinąd zrozumiałe – wzbrania się

<sup>14</sup> Ibidem, s. 24–25.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 43.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 50.

<sup>17</sup> Ibidem.

przed uznaniem tego, co się z nią stało, za w pełni rzeczywiste. Rzecz w tym, że swoisty efekt obcości okazał się najlepszym orężem, dlatego też bohaterka odwołuje się do niego z metodyczną konsekwencją. Jeśli bowiem przyjąć, że wszystko, co mnie spotyka, rozgrywa się „wewnątrz” jakiejś fikcji, to przecież tak naprawdę nic złego stać mi się nie może...

Rzecz jednak nie tylko w tym, że bohaterka ujawnia, a przynajmniej rozważa fikcyjny status świata, do jakiego trafiła<sup>18</sup>. Otóż jej domysły znajdują potwierdzenie przynajmniej w tym sensie, że ów świat naprawdę zdaje się rządzić własną, „idiotyczną” logiką. W takim zaś stanie rzeczy czymś ze wszech miar rozsądnym (a przynajmniej skutecznym) okazały się „idiotyczne” zachowania tudzież „idiotyczne” (nieliczące się z ryzykiem) decyzje. Przy okazji zaś obnażona zostaje „idiotyczność” samej sensacyjnej konwencji, zgodnie z którą losy świata (przynajmniej tak zwanego wolnego świata) zależą wyłącznie od jakiegoś, niechby najbardziej przystojnego i sprawnego, agenta...

Odmawiając wiary we własną historię lub – ostrożniej – plasując ją w pozycji, której nie sposób określić jednoznacznie jako prawdy lub jako fikcji, bohaterka-narratorka Chmielewskiej w pośredni sposób wskazuje na umowny i literacki charakter swoich przygód oraz samej opowieści. Pod tym względem *Cale zdanie nieboszczyka* przypomina ten szczególny tryb narracji, który eksponuje zależność opowiadanej historii od wybranej konwencji tudzież samego aktu opowiadania i który Robert Scholes określił mianem fabulacji<sup>19</sup>. Z takiego punktu widzenia główna bohaterka powieści byłaby delegatką, reprezentantką fabulującego podmiotu, który fantazjuje o swoich przygodach w „inym”, fikcyjnym świecie. Ratując się („łatwo i prosto”) z każdej opresji, bohaterka jednocześnie wskazuje na siebie samą jako opowiadaczkę, a więc instancję, która w ramach powieściowego świata zawsze może

<sup>18</sup> Warto podkreślić, że odnarratorskie zapewnienia o autentyczności powieściowych wydarzeń mają wyraźnie konwencjonalny charakter: „[...] Znów będą mówili, że fantazję to mam, ho, ho. Mnóstwo razy słyszałam takie słowa, kiedy opowiadałam absolutnie autentyczne fakty bez żadnych dodatków i przesady, bo w obliczu faktów przesada po większej części nie była już potrzebna. Co ja mogę poradzić na to, że przez całe życie przytrafiają mi się jakieś idiotyczne rzeczy i ciągle mi się wydaje, że osiągnęłam apogeum, a potem biję własne rekordy! [...] Zdaje się, że cięży nade mną klątwa od owej chwili, kiedy w złą godzinę wyraziłam życzenie, że chciałabym mieć urozmaicone życie”. J. CHMIELEWSKA: *Cale zdanie...*, s. 280. Ramą dla przygód bohaterki Chmielewskiej byłby więc baśniowy motyw wypowiedzianego w złą godzinę życzenia, który zresztą potraktowany został w ewidentnie parodystyczny sposób.

<sup>19</sup> Zob. zwłaszcza R. SCHOLES: *Fabulation and Metafiction*. Urbana–Chicago–London 1979. Por. także K. UNILOWSKI: *Czym są fabulacje i dlaczego się je lekceważy?* W: IDEM: *Prawo krytyki. O nowoczesnym i ponowoczesnym pojmowaniu literatury*. Katowice 2013.

zapewnić jej powodzenie. Czasem na mocy konwencji (wówczas mamy do czynienia z rozwiązaniem odpowiadającym normom „gatunku”), ale częściej – przez jej zakwestionowanie lub komiczne zdemaskowanie. Wszelako te ostatnie sytuacje tym dobitniej wskazują na wszechwładzę opowiadającego podmiotu, który kształtuje fabułę nawet nie podług takiej lub innej logiki kompozycyjnej, lecz podług własnych fantazji.

### Podmiot prawdziwie sylleptyczny

Usytuowanie podmiotu, który plasuje się – jako bohater(ka) – „wewnątrz” powieściowego świata, a zarazem – jako fabulator(ka) i dysponent(ka) reguł – „na zewnątrz” niego, zdaje się bardzo istotne. Wynika ono ze specyficznego ukształtowania relacji między – mówiąc Januszem Sławińskim – figurami semantycznymi opowieści (w tym instancjami nadawczymi), które okazują się wzajemnie zapośredniczone w taki sposób, że „samonapędzająca się” logika fabularna zdaje się reprezentować akt opowiadania, a ten drugi – akt pisania utworu. Swoista synchronizacja działania (w powieściowym świecie), opowiadania (fabulowania) i pisania pociąga za sobą utożsamienie protagonistki, fabulatorki i pisarki jako podmiotu występującego równolegle w trzech różnych, choć ściśle związanych czy nawet wymiennych z sobą rolach.

Niezwykłe przygody bohaterki Chmielewskiej nie oznaczają bynajmniej, że opowieść traktuje o jakiejś podfruwajce. Wręcz przeciwnie – mowa o kobiecie dojrzałej, zbliżającej się do czterdziestki „matce dorastających synów”<sup>20</sup>. Oczywiście, protagonistka ma na imię Joanna, a w jej życiorysie doszukamy się nawiązań do biografii postaci z wcześniejszych powieści, ale też licznych aluzji kryptoautobiograficznych. Powieściowa Joanna wyposażona została nie tylko w talenty (łatwość uczenia się obcych języków) czy pasje (robótki!) swojej twórczyni, bo również w słabości, do jakich przyznaje się sama Chmielewska (skłonność do hazardu). Co jednak dla nas najważniejsze, Joanna-bohaterka jest również pisarką, autorką poczytnych powieści, tłumaczonych właśnie na język duński. Taka informacja pojawia się w utworze, co prawda, okazjonalnie, ale za to w miejscu dość instruktywnym, bo na samym wstępie:

Zostawiłam też siatkę [...], a w siatce [...] do połowy wykonany szydełkiem szal z białego akrylu. [...] Anita tłumaczyła moją książkę

<sup>20</sup> J. CHMIELEWSKA: *Całe zdanie...*, s. 31.

[...], zaś szal robiłam sobie w trakcie. Ona miała zajęte ręce i umysł, ja tylko umysł, rękami więc posługiwałam się w innych, pożytecznych celach<sup>21</sup>.

Wszystko to przypomina jedną z modelowych dla literatury XX wieku koncepcji podmiotowości, opisaną i określoną przez Ryszarda Nycza jako „»ja« sylleptyczne”:

„Ja” sylleptyczne – mówiąc najprościej – to „ja”, które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby r ó w n o c z e ś n i e: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako fikcyjno-powieściowe. Najbardziej znamienym sygnałem odmienności tej grupy tekstów jest zapewne tożsamość nazwiska autora i protagonisty czy narratora utworu, powodująca w konsekwencji, rzecz można, śmiałe wkroczenie autora do tekstu w roli bohatera odtąd nie całkiem już fikcyjnej historii<sup>22</sup>. [drugie podkreśl. – K.U.]

Koncepcję tę Nycz wywodził z tendencji awangardowych, które szczególnie mocno oddziaływały w literaturę lat sześćdziesiątych XX wieku. W tym okresie „»ja« sylleptyczne”, twierdzi badacz:

rozmnożyło się w wielorakich kształtach i funkcjach i wystąpiło u Wojaczka, Poświatowskiej, Stachury, Kazimierza Brandysa, Konwickiego, Woroszyńskiego, Białoszewskiego i młodszych<sup>23</sup>.

Popularność chwytu może tłumaczyć, dlaczego niemal równolegle pojawił się on w literaturze popularnej. Tym bardziej, że – dodaje Nycz – „podmiot sylleptyczny” może występować także w wariacie „ludycznym, uwydatniającym fikcyjność i sztuczność przedstawianej realności”<sup>24</sup>, co najlepiej przystawałoby do przypadku Chmielewskiej. Co ciekawe, scharakteryzowany w ten sposób „wariant”, jakkolwiek można by go wyprowadzać z powieści Gombrowicza, nie wydaje się cieszyć szczególnymi względami badacza, który znacznie więcej uwagi poświęca innemu wariantowi – „egzystencjalnemu, ukazującemu nie tyle głębokie, co wielostronne powiązanie sztuki z porządkiem (i nieporządkiem) życia”<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 10–11.

<sup>22</sup> R. Nycz: *Tropy „ja”*. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia. „Teksty Drugie” 1994, z. 2, s. 22.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 24.

<sup>25</sup> Ibidem.

Sądząc z nazwisk przywołanych pisarzy oraz przytoczonych przez Nycz przykładów, koncepcja „»ja« sylleptycznego” zyskuje na znaczeniu, rozwija się i „rozmnaża” w miarę postępów tej (anty)literackiej formuły, którą uczony we wcześniejszej książce określił mianem „sylv współczesnych”<sup>26</sup>. Innymi słowy, chwyt polegający na ścisłym powiązaniu – wzorem figury (bo nie tropu) syllepsy rzeczywistego autora z fikcyjną postacią, tego, co należy do realności, i tego, co należy do fikcji, jest rozważany z perspektywy bardziej „antyliterackiej” niż „hiperliterackiej”. Nic w tym zresztą szczególnie zaskakującego. Do tradycji polskiej literatury (i literaturoznawstwa) należy przeciwstawianie i przedkładanie tego, co „egzystencjalne”, ponad to, co „ludyczne”.

Ważniejsze dla nas będzie jednak coś innego. Jeśli bowiem sądzimy, że powieściowej Joanny nie wystarczy uznać za fikcyjnego sobowtóra (kogoś w rodzaju awatara) autorki, to nie możemy też poprzestać na odnotowaniu wyłącznie zbieżności imion, wieku, temperamentu czy zainteresowań. Wszystko to razem wzięte byłoby dalece niewystarczające. Kluczową kwestią jest bowiem *r ó w n o c z e s n o ś ć* (za Ryszardem Nyczem podkreślam to słowo) i wymienność aktów działania, opowiadania i pisania.

Sprawa wcale nie jest prosta, bo mogłoby się wydawać, że Chmielewska w *Całym zdaniu nieboszczyka* operuje typową narracją pierwszoosobową, która – dokładnie tak, jak utrzymywał Franz Stanzel – łączy cechy opowiadania auktoralnego i personalnego. Utwór rozpoczyna się od prologu, w którym mamy do czynienia ze stosunkowo rozległą perspektywą narracyjną, obejmującą wiedzę przyjaciółki Joanny, Alicji, kopenhaskiej policji oraz pochwycenych przez nią gangsterów. Kłopot w tym, że personalne media narracyjne okazują się niekompetentne i bezradne wobec wydarzeń: wiadomo, że coś złego stało się z Joanną, jednak nikt nie wie, co się stało, a śledztwo prowadzi donikąd: „W ten sposób wpadłam jak kamień w wodę i wszelki ślad po mnie zaginął”<sup>27</sup>. Jak widać, niewiedza osobowych pośredników narracji kompromituje również ich dysponenta – opowiadacza auktoralnego, skutkiem czego opowieść już na wstępie pogrąża się w impasie. Oczywiście, jest to impas pozorny. Stanowi on wyłącznie kontrastowe tło dla tym efektowniejszego wystąpienia pierwszoosobowej opowiadaczki:

Ja oczywiście doskonale wiedziałam, gdzie jestem i co się ze mną dzieje, ale w żaden żywy sposób nie mogłam nikomu dać znać o sobie. Działo się bowiem, co następuje [...]”<sup>28</sup>. [podkreśl. – K.U.]

<sup>26</sup> Zob. R. NYCZ: *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984.

<sup>27</sup> J. CHMIELEWSKA: *Całe zdanie...*, s. 10.

<sup>28</sup> Ibidem.

Jeśli fabularna intryga organizuje się (na oczach czytelnika) wokół zaginięcia bohaterki, to równocześnie już na samym wstępie zaginiona „cudownie” się odnajduje i ujawnia przed nami jako opowiadaczka. Wyróżniona w cytacie formuła „Działo się bowiem, co następuje [...]” nie tylko inicjuje właściwą historię, wyznacza granicę między nią a prologiem, ale też określa modus (tryb) pierwszosołowej narracji, która wyłącznie finguje uprzedniość powieściowych zdarzeń.

Z jednej strony mamy do czynienia z opowieścią w opowieści, bo właściwa historia funkcjonuje na prawach przytoczenia, narracji wtrąconej. Z drugiej strony – zależność natychmiast zostaje odwrócona, bo okazuje się, że opowieść drugiego stopnia pod każdym względem dominuje nad narracją ramową (narracja auktoralna posiada kompetencje mniejsze od pierwszoosobowej). Na tym nie koniec, bo zasada wyłączonego środka traci zastosowanie również w odniesieniu do relacji między wydarzeniami a opowieścią. Formuła „Działo się bowiem, co następuje [...]” oznacza, że narracja w trybie protokolarnym postępuje w ślad za „uprzednimi” zdarzeniami, ale równocześnie sugeruje, że wszystko to, co się mieści w obrębie epickiego czasu przeszłego, następuje wyłącznie na mocy narracyjnej procedury.

Jak widać, w wypadku powieści Chmielewskiej ów ludyczny wariant „podmiotu sylleptycznego” pozostawałby ściśle związany z taką strukturą (lub „machiną”) narracyjną, którą wcale dobrze określałaby zreinterpretowana przez Jacques’a Derridę kategoria chiazmu. Bo jakkolwiek syllepsa i chiasm to dwie zupełnie różne figury słów, trudno nie zauważyć, że zostały niezależnie wykorzystane dla nazwania podobnych mechanizmów tekstotwórczych. Wspólne pole semantyczne syllepsy według Nycza oraz chiazmu według Derridy wyznaczają kategorie – z jednej strony – równoczesności, homonimii, dwuznaczności, interferencji, sprzężenia zwrotnego (u Nycza), z drugiej – podwójności, przecięcia, skrzyżowania, wzajemnego uwikłania, podwójnej przynależności (tak u Derridy), a ostatecznie – przekonuje polski monografista francuskiego filozofa – inwaginacji czy wręcz „podwójnej inwaginacji”<sup>29</sup>. Wspólny obszar syllepsy i chiazmu byłby zatem związany z autogeneratywnym aspektem tekstu, którego figurą okazuje się w pismach Nycza swego rodzaju tekstualne *perpetuum mobile*, idealna, samonapędzająca się maszyna do pisania, w pismach Derridy zaś

<sup>29</sup> Por. M.P. MARKOWSKI: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Bydgoszcz 1997, s. 374–376. Markowski przytacza tu między innymi tę oto, wyjętą z pracy *Parages* (1986), definicję: „»inwaginacja« to wewnętrzne zwinienie pochwy, odwrócone zastosowanie zewnętrznej granicy wewnątrz jakiejś formy, gdy zewnątrz otwiera pewną kieszonkę” (cyt. za: ibidem, s. 374).

– zwielokrotniona (bo podwojona), samorodna i podniesiona do monstrualnych rozmiarów kobieca seksualność.

### Pisać szydełkiem

Nie popełnimy nadużycia, twierdząc, że z kolei w powieści Chmielewskiej figurą aktywności pisarskiej jest robienie szydełkiem. Jak już wiemy, szydełko (wraz z kłębkim białego akrylu) należy do atrybutów bohaterki i pełni magiczną funkcję – tylko dzięki niemu Joanna wydostaje się z lochów *château* Chaumont, a opowieść może pomyślnie zmierzać do szczęśliwego finału. Choć pierwotne przeznaczenie szydełka oraz białej wełny zdaje się całkiem niewinne (bohaterka planuje wykonać szal), to przecież trudno nie zwrócić uwagi na to, że ręczna robótka pojawia się w powieści w kontekście zatrudnień intelektualnych. Co prawda, mowa tu o wspólnym tłumaczeniu jednej z książek Joanny na duński, ale właśnie dlatego, że szydełkowanie wkracza do powieści jako zajęcie komplementarne względem zajęć translatorskich, wolno pomyśleć, że kryptonimuje ono to, co niekiedy nazywamy twórczym pisaniem.

Ostatni z atrybutów heroiny, luksusowo wydany atlas geograficzny, jak w pewnym momencie zauważyła sama Joanna – „święty atlas”<sup>30</sup>, również zdaje się mieć aspekt metatekstowy. Atlas wielokrotnie pozwala bohaterce bezbłędnie określić miejsce pobytu albo wyznaczyć trasę dalszej marszruty. Zarazem jednak w dyskretny sposób otrzymujemy sugestię, że niezwykle przygody Joanny: uprowadzenia, ucieczki czy tylko na pozór bardziej zwyczajne ekskursje (do Taorminy) – wszystko to razem są wyłącznie podróże palcem po mapie!

W klasycznej rozprawie *Arachnologie* (1986)<sup>31</sup> Nancy K. Miller przedłożyła własną koncepcję kobiecego pisania – czytania, po części zainspirowaną, ale też polemiczną względem „teorii” Rolanda Barthes’a, określonej – dla odróżnienia – wyjętym z *Przyjemności tekstu* mianem „hyfologii”. Kością niezgody okazało się „wymazanie” czy też „rozpuszczenie” podmiotu, wynikające z dążności francuskiego krytyka do zniesienia różnicy między piszącym (lub piszącą) a jego (jej) tekstem.

<sup>30</sup> J. CHMIELEWSKA: *Cale zdanie...*, s. 309.

<sup>31</sup> N.K. MILLER: *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*. Przeł. K. KŁOŚIŃSKA i K. KŁOŚIŃSKI. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. A. BURZYŃSKA i M.P. MARKOWSKI. Kraków 2006.

Tym samym wyabsolutyzowana przez Barthes'a kategoria pisania/czytania wyżyła się potencjału politycznego, związanego z progresem i artykułowaniem podmiotowej samowiedzy Inaczej Miller: przypominając historię Arachne, amerykańska autorka położyła akcent na figurze świadomej, autoryzującej swoje dzieło tkaczki-artystki, nie zaś pajęczycy-przędki. Ta ostatnia bowiem okazuje się – w jej ujęciu – ofiarą przemocy, której skutkiem pisarstwo kobiece zostaje wykluczone z porządku kultury i zdefiniowane jako aktywność publicznie nieistotna<sup>32</sup>.

Z pewnością „ręczne robótki” bohaterki-narratorski *Całego zdania nieboszczyka* nie mają wiele wspólnego z Barthesowską koncepcją tekstu-tkaniny-sieci, ale właśnie dlatego warto je zestawić z „arachnologią” Nancy Miller. Szczególną rolę odgrywają tu pastiszowe i fabulacyjne akcenty powieści, bo jakkolwiek nie zostały one mocno wyeksponowane, to właśnie za ich sprawą możemy dojść do wniosku, że u Chmielewskiej opowiadanie nie odtwarza żadnego wcześniejszego biegu wypadków, lecz napędzane jest mocą fantazji oraz konwencji wybranych przez narratorkę. Dlatego w tym przypadku opowiadająca nie jest „przędką”, beznadziejnie uwikłaną w idiomatyczność własnego dyskursu. Jednak choć panuje – i to w sposób suwerenny – nad swoją opowieścią, to narratorka Chmielewskiej nie jest również „klasycznym” podmiotem przedstawienia, zdobywającym autorytet na mocy zasady uprawdopodobnienia tekstu literackiego. Nawet gdy odwołuje się do doświadczenia i zapewnia o autentyczności powieściowych zdarzeń, narratorka pozostaje posłuszna swoim pragnieniom oraz marzeniom o niezwykłych przygodach. W ślad za postacią niezwykłej dziewczyny, furiatki, „niepoczytalnej wariatki” postępuje „szalona opowiadaczka”, która coraz mniej się liczy z zasadą prawdopodobieństwa, za to coraz bardziej oddaje przyjemnościom realizowania w opowieści własnych fantazji oraz kaprysów.

<sup>32</sup> Por. K. KŁOSIŃSKA: *Feministyczna krytyka literacka*. Katowice 2010, s. 313–322. Co ciekawe, we wcześniejszych omówieniach owa, tak istotna dla Miller, różnica między Arachne-artystką-tkaczką a ukaraną Arachne-pajęczycą-przędką bywała zacieraną. Gwoli przykładu, w eseju Grażyny Borkowskiej mogliśmy przeczytać, że „w *Le Plaisir du Texte* krytyk [Barthes] zupełnie jasno i wyraźnie pisał o potrzebie stworzenia nowej teorii tekstu, którą nazwał hypologią, *hyphology*, od greckiego słowa *hypos*, pajęczyna, pajęcza sieć. Feministki podchwyciły pomysł Barthes'a; hypologia stała się arachnologią. [...] Arachnologia przypomina, że kobiety piszące są zawsze w środku, we wnętrzu swego dyskursu” G. BORKOWSKA: *Córki Miliona (O podmiocie krytyki feministycznej)*. „Teksty Drugie” 1990, nr 2, s. 61–62. W istocie jednak Miller protestowała przeciwko takiej wsobności, widząc w niej przejaw kulturowej i politycznej opresji patriarchy. Z drugiej strony, autorytet Barthes'a, ale też prestiż awangardowej, samozwrotnej, autorefleksyjnej literatury epoki modernizmu wyraźnie wpływał na koncepcje *écriture féminine*, dlatego też Borkowska eksponowała analogie, a nie różnice między „hyfologią” Barthes'a i „arachnologią” Miller.



## Furia (i jej poskromienie)

W miarę opowiadania popędowy aspekt podmiotu narracji zaznacza się coraz wyraźniej, a w pewnym momencie – autonomizuje się i przybiera postać sobowtóra Joanny. Podczas pierwszej ucieczki (motorówką) bohaterką powoduje s z a l e ń s t w o:

[...] przez cały czas prowadziło mnie szaleństwo. Rozpacзлиwa, beznadziejna determinacja, wzniosły obłąd, dziki, ośli upór, przekora, nieopanowany protest przeciwko przymusowi, mnóstwo różnych uczuć, niemających nic wspólnego z rozsądkiem. To c o ś, co mnie zawsze pchało do czynów niewykonalnych i niemożliwych, pchnęło mnie i tym razem i kazało porwać się na idiotyczne przedsięwzięcie, w którego powodzenie sama nie powinnam uwierzyć<sup>33</sup>. [podkreśl. – K.U.]

Jakkolwiek posiada ono również aspekt animalny („dziki, ośli upór”), szaleństwo Joanny zostało opisane podług romantycznego stereotypu, odpowiednio wyestetyzowane (wzniosłość, pozytywnie waloryzowane przekraczanie reguł stosowności), usankcjonowane etycznie (niedbający o stosunek sił opór przeciwko zewnętrznej opresji) oraz antropologicznie (prawo do nieskrępowanej i nieograniczonej autokreacji, „progresywne” rozumienie podmiotowości). Najciekawsze jednak wydaje się to, co zostało ledwie zaznaczone, a więc nieokreślone bliżej „coś”, co bohaterkę stymuluje, napędza, ale również nią powoduje. Emancypacyjne dążenia, przekraczanie wszelkich granic i barier (z granicami państw, granicą możliwości oraz zdrowego rozsądku włącznie), afirmacja wolności i autokreacji łączy się z podporządkowaniem temu, co – możemy domniemywać – ukryte i głębokie. W ten sposób podmiot suwerenny czy też aspirujący do suwerenności okazuje się zarazem podmiotem skrepowanym, marionetką „czegoś”, jakichś sił, których sam nie potrafi nawet nazwać. Stereotyp romantyczny zbiega się tu ze stereotypowo ujętym freudyzmem...

Jak już mówiliśmy, podczas ucieczki z *château* Chaumont szaleństwo bohaterki zamienia się w f u r i ę, „wściekłą furie”<sup>34</sup> czy też „dziką furie”<sup>35</sup>. Co ciekawe, bohaterka-narratorka w żadnym momencie nie utożsamia się ani nie identyfikuje z tym stanem. Wręcz przeciwnie, z reguły sama

<sup>33</sup> J. CHMIELEWSKA: *Całe zdanie...*, s. 141–142.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 175.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 203–282.

rozróżnia między „kotłującą się we mnie furią”<sup>36</sup> a pozostałymi władzami swojej psychiki, czyniąc z tej pierwszej pewną wydzieloną część siebie, która stanowi ukryty, destrukcyjny aspekt „ja”, a zarazem – obcego we mnie samym. W szczególnych okolicznościach ów aspekt przejmuje kontrolę nad bohaterką, ale nawet wtedy przygląda się ona samej sobie z zewnątrz, traktując własne ogarnięte furią „ja” jak sobowtóra:

Furia dziubała z a m n i e wilgotną ziemię pagórka i ciągnęła naładowaną plandekę. Furia deptała i ubijała, rozsypując w miarę możliwości równo po całym pomieszczeniu. Furia odwaliała z a m n i e gigantyczną pracę<sup>37</sup>. [podkreśl. – K.U.]

W tym momencie tajemnica niezwykłych wyczynów naszej heroiny (ucieczka z lochów *château* Chaumont), która wcześniej zdawała się nam niewyjaśnialna, znajduje bardzo proste wytłumaczenie: to nie Joanna wydlubowała szydełkiem głazy i ziemię! Wszystkie te prace, godne Herkulesa w spódnicy, wykonała z a n i ą furia, sobowtórów „ja”, napędzane gniewem, wściekłością i poczuciem krzywdy.

„Rozdwojenie” bohaterki-narratorki wynika z fantazji o własnej wszechmocy, która pozwoliłaby jej wziąć słuszny odwet na prześladowcach. Wszelako świadomość, że chodzi o pragnienie nierealne, daje ten skutek, że bohaterka-narratorka sytuuje się na zewnątrz siebie jako superheroiny, co pozwala jej na dystans wobec siebie jako własnego sobowtóra. W kulminacyjnym momencie powieści, tuż przed ostateczną konfrontacją bohaterki z gangiem, Joanna rusza naprzeciw swoim prześladowcom:

Dostałam szału. [...] Nie zastanawiając się nad tym, co robię, z pianą na ustach, przepełniona niezaspokojoną żądzą mordy, z tłuczkiem do mięsa wzniesionym nad głową, wypadłam z jaguara i runęłam w kierunku upiornego pojazdu<sup>38</sup>.

Choć bohaterka-narratorka eksponuje własną m o n s t r u a l n o ś ć, to przecież cały ten horror jedynie nas bawi. I trudno, żeby było inaczej, skoro opowiadaczka korzysta z najbardziej wyświechtanych frazeologizmów. Ważny jest również kontrast między potocznością narracji, w tym wyraźną troską o składniowo-logiczną poprawność opowieści, a niezwykłym emocjonalnym napięciem bohaterki. Komiczny rezultat

<sup>36</sup> Ibidem, s. 177.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 218.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 363.

daje nadto hiperbolizacja, bo w końcu mimo „niezaspokojonej żądzы mordu” nikt tu na ciele nie ucierpiał. I chociaż tłuczek do mięsa może się okazać bardzo groźnym narzędziem, to przecież jego związek z kuchnią<sup>39</sup> czyni z niego cokolwiek ułomny zamiennik miecza lub bojowego topora, sama zaś heroina okazuje się dość problematyczną walkirią, na oczekaniu przysposobioną z gospodyni domowej. Dodajmy wreszcie, że prześladowający protagonistkę „upiorny pojazd” to pocziwa syrenka (co prawda, mocno podrasowana<sup>40</sup> i właśnie jej niezwykle osiągi budzą podejrzenia bohaterki), którą – o czym dobrze wiemy – jadą ubezpieczający Joannę milicjanci z Komendy Głównej. Erupcja iście Berserkerkiego szału zbiega się w tym przypadku z najzwyczajszym *qui pro quo* – także z tego powodu trudno cały epizod traktować poważnie.

W każdym razie jako furia, „rozszałała harpia”<sup>41</sup>, walkiria z ulicy Puławskiej – Joanna dociera na komendę w opłakanym stanie:

Wyglądałam prześlicznie, rozczochrana, z urwanym kołnierzem, z rozszarpanym nie wiadomo kiedy rękawem, z podartą na kolanie pończochą, z tłuczkiem do mięsa w ręku i z bliskim szaleństwa w oku<sup>42</sup>.

Właśnie na komendzie rozwiązane zostaną wszystkie zagadki fabularne, bo tym razem – po pierwszym niepowodzeniu – pułkownik zastawił na gangsterów tak przemyślną pułapkę, że nie mogli się wymknąć. Nas jednak interesuje co innego. Otóż autoironia opowiadaczki jest wymownym wykładnikiem dystansu, jaki dzieli ją od siebie samej we wcieleniu superbohaterki. To pęknięcie pomiędzy fantazją o własnej wszechmocy, słusznej zemście na prześladowcach, a „trzeźwą” świadomością, że takie marzenia są nierealne, nieodpowiedzialne, naiwne, mogłoby się okazać cokolwiek niebezpieczne dla podmiotu

<sup>39</sup> Chmielewska całkiem konsekwentnie dobiera dla swojej heroiny „broń” z obszaru kobiecego krząctwa. Wiemy też, jak sprawnie Joanna potrafi się nią posłużyć. Z powieści można by wysnuć ten morał, który na warszawskiej komendzie wygłasza jeden z milicjantów: „Kuchenne narzędzie w rękach kobiety jest straszną bronią”. J. CHMIELEWSKA: *Całe zdanie...*, s. 365. Po trzydziestu z górą latach do podobnych myśli skłania światowy przebój telewizyjny, serial komediowy amerykańskiej stacji ABC pt. *Desperate Housewives* (8 sezonów w latach 2004–2012).

<sup>40</sup> „Ta syrena ma wmontowany silnik jaguara [...]. Sprzęgło, skrzynię biegów i jeszcze parę innych rzeczy. Właściwie z syreny ma tylko karoserię. – A zawieszenie? [...] – Z volkswagena. – I nie rozlatuje się? – Nie, jakoś się trzyma. Dobrze zespawana...”. J. CHMIELEWSKA: *Całe zdanie...*, s. 366.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 363.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 364.

opowieści. By dokonała się reintegracja, potrzeba uspokoić i odesłać na stronę swoją furję, ale wszystko to w przekonaniu, że spełniła ona swoje zadanie, że zemsta została wywarta, a cel osiągnięty. Na komendzie zatem Joanna spotyka nie tylko oficerów, z którymi wymieni się wiedzą, by w ten sposób powiązać wszystkie wątki, udzielić odpowiedzi milicji, sobie i czytelnikom oraz rozproszyć wszelkie wątpliwości. Spotyka nadto wśród oficerów kogoś, kto jednym uśmiechem ukoi jej szaleństwo i furję. W ten sposób ostatecznie okazuje się, że – na przekór wszystkiemu – wciąż jeszcze istnieją tacy „mężczyźni, przy których kobieta czuje się przede wszystkim kobietą. Nie ma mocnych na różnicę płci!”<sup>43</sup>

### Najwięcej witaminy mają polskie... gliny

Przyznajmy jednak, że furia bohaterki, jej gniew, wściekłość, poczucie krzywdy – wszystko to razem nie wydaje się przekonująco uzasadnione w planie powieściowej fabuły. Joanna jest jakoby ofiarą prześladowań ze strony potężnego gangu, ale przecież nieporadność bandytów, a także operatywność bohaterki, która z największych nawet tarapatów wychodzi, mało powiedzieć, że bez szwanku, bo także „łatwo i prosto”, nie pozwalają uznać tych przygód za naprawdę niebezpieczne. Dlatego „wściekła furia” niekiedy wydaje się niewspółmierna do zagrożenia i choć trudno powiedzieć, że prześladowana i prześladowcy zamieniają się tu rolami, to nie będzie przesady w stwierdzeniu, że Joanna, ta niezwykajna dziewczyna, okazała się nemezis swoich prześladowców.

Skoro tak, to przyczyn frustracji bohaterki-narratorki należałoby szukać gdzie indziej. Otóż finał powieści nasuwa myśl, że wszystkie przygody Joanny tak naprawdę miały na celu poszukiwanie „najwspanialszego mężczyzny wszechczasów”<sup>44</sup>, który ostatecznie znalazł się nieopodal, tuż pod boki bohaterki, na Komendzie Głównej MO. Z takiej zaś perspektywy nieco jaśniej przedstawiałby się nam popędowy aspekt postaci, owo „coś”, co popycha ją ku niewykonalnemu i niemożliwemu...

Protagonistka – było nie było, kobieta doświadczona – domyśla się, że jej (drugie) małżeństwo dogorywa. W rzeczy samej, mąż skorzystał z pierwszej okazji i zadurzył się w podsuniętym mu przez gangsterów

<sup>43</sup> Ibidem, s. 369. Być może data wydania powieści – 1973 rok – jest jakimś wytłumaczeniem, dlaczego w świecie Chmielewskiej zasada „nie ma mocnych na różnicę płci” ma status niedyskutowalnej.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 371.

substytucie Joanny, owej platynowej blondynce, którą kurier gangu pomylił w Kopenhadze z naszą bohaterką, co dało początek wszystkim perypetiom. Dotarłszy na koniec do Warszawy, Joanna z przerażeniem odkrywa, że jej mężczyzna prowadzi się z Madelaine, która teraz podszywa się pod nią, podczas gdy mąż zamierza wystawić ją, Joannę, gangsterom...

W istocie nasza bohaterka, dostrzegając kryzys swojego związku, od początku opowieści poszukuje idealnego mężczyzny, o którego – przynajmniej, że jest w tym pewna logika – najłatwiej powinno być tam, gdzie prawdziwych mężczyzn najwięcej, a więc w świecie, którym włada konwencja sensacyjnego thrillera. Stosowny kandydat mógłby się objawić nawet wśród porywaczy, ci jednak wyróżniają się wyłącznie swoimi ułomnościami, już to fizycznymi, już to umysłowymi (poza tym żaden z nich nie jest blondynem). Znacznie lepiej wypadł szef gangu:

Na środku pomieszczenia stał szalenie przystojny osobnik w najbardziej interesującym wieku i nie do wiary – blondyn!!! Miał ciemnobłond włosy, tak zwane piwne oczy, lśniące, nieco zielonkawe, trochę żółte, ciemniejsze od włosów brwi i rzęsy tak piękne, że na ich widok piknęła mnie zazdrość. Do tego był wysoki, dość szczupły, ale nie za bardzo, świetnie zbudowany i świetnie ubrany. Można powiedzieć ideał mężczyzny!<sup>45</sup>

Cóż jednak z tego, skoro „od pierwszego rzutu oka ten ideał mężczyzny obudził we mnie niechęć”, a w dodatku – „byłam gotowa przysiąc, że ja w nim wywołałam podobne uczucia”<sup>46</sup>. Bezwarunkowej, wzajemnej niechęci w niczym nie umniejsza nawet to, że w pewnym momencie szef gotów był złożyć naszej bohaterce poważną ofertę matrymonialną w nadziei, że ślub skłoni ją do wyjawienia tajemnicy (inna rzecz, co z Joanną stałoby się potem)...

Fałszywym kandydatem na „blondyna mojego życia”<sup>47</sup> okazał się również napotkany w Taorminie wakacyjny lowelas, „Apollo Belwederski”<sup>48</sup>. Zniewalająca męska uroda kochanka i jego zauroczenie Joanną okazują się tak wielkie, że aż... nieprawdopodobne. „Nie możesz być prawdziwy” – mówi heroina do swojego adoratora – „Jesteś happy endem sensacyjnego filmu z życia wyższych sfer, po którym na ekranie ukaże się słowo »koniec« i trzeba będzie wyjść z kina”<sup>49</sup>. Przy okazji

<sup>45</sup> Ibidem, s. 161–162.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 162.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 260.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 261.

<sup>49</sup> Ibidem.

warto odnotować, że mamy tu do czynienia z żartobliwym odwróceniem płciowych ról. Zamiast „dziewczyny Bonda” pojawia się chłopak „Bondowy”... Bohaterce doskwiera jednak przykre poczucie, że miłosa przygoda nie jest na jej miarę, a ona sama nie należy do „wyższych sfer”. I w rzeczy samej, ponieważ jesteśmy nie przy końcu, lecz dopiero w dwóch trzecich powieści, niebawem się okaże, iż bohaterka całkiem słusznie zachowała czujność, bo jej kochanek został podstawiony przez gangsterów (szef odgadł, że Joanna zechce sobie zrekompensować kilkumiesięczny pobyt w loszku i obstał wszystkie kurorty na Francuskiej i Włoskiej Riwierze)...

Jak wiemy, swój ideał bohaterka odnalazła dopiero na Komendzie Głównej MO w Warszawie i raczej nie było w tym przypadku. Po pierwsze, jak zauważa jej kopenhaska przyjaciółka, Joanna „wierzy wyłącznie w polską milicję”<sup>50</sup>. Taka zaś wiara – zwróćmy uwagę, że nie chodzi o to, że Joanna wierzy tylko milicji, lecz że wierzy w milicję – jest ontologicznym zakładem. I nawet jeśli wydałoby się nam to czymś dziwnym albo wręcz umysłową aberracją, to musimy przyjąć, że dla bohaterki powieści Milicja Obywatelska pozostaje jedynym gwarantem pewności istnienia. Z perspektywy bowiem zachodnich doświadczeń okazuje się, że tylko „tam [w Polsce – przyp. K.U.] nie ma żadnych bandyckich gangów, tam jest najwyżej gang koperkowy albo niciany. Tam jest zwyczajna, uczciwa, niefałszowana milicja”<sup>51</sup>. Właśnie dlatego, że realny socjalizm stanowi ziemię jałową dla porządnego thrillera czy powieści sensacyjnej, w oczach bohaterki, po wszystkich jej przygodach, staje się ziemią obiecaną. Nieco wcześniej Joanna we wzruszająco lirycznej kwestii w ten sposób zestawiała swoją wakacyjną miłosną przygodę z polską codziennością przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych:

Moje prawdziwe życie jest bardzo daleko stąd, na północy, [...] gdzie w jedynym dla mnie mieście na świecie jeżdżą przepełnione tramwaje i niewyspani ludzie spieszą się rano podpisać listę obecności, gdzie brakuje czasem wody w kranach i papieru toaletowego w sklepach, gdzie stoją kolejki po mięso i po Encyklopedię Powszechną, gdzie jest trudno żyć, gdzie trzeba umieć żyć i gdzie wyłącznie można żyć. W mieście, które dwadzieścia pięć lat temu stanowiło beznadziejną ruinę, a teraz żyje j e d y n y m p r a w d z i w y m ż y c i e m<sup>52</sup>. [podkreśl. – K.U.]

<sup>50</sup> Ibidem, s. 340.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 268.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 262.

Rzecz nie tylko w tym, że protagonistka powieści Chmielewskiej uwewnętrzniała powojenny podział świata i rzeczywistość realnego socjalizmu uznaje za własną. Chodzi o to, że na podziały polityczne (kapitalizm vs socjalizm), ekonomiczne (gospodarka nadmiaru vs gospodarka niedoboru) czy też, określmmy to w ten sposób, kryminologiczne (na Zachodzie przestępczość zorganizowana, w Polsce „najwyżej gang koperkowy albo niciany”), nałożona zostaje – istotna dla powieści – *dystynkcja ontologiczna*. Z tej ostatniej perspektywy Zachód okazuje się krainą ułudy, królestwem życia pozornego, bo ułatwionego (wszystko okazuje się tam „łatwe i proste”). Zupełnie inaczej w Polsce – tu toczy się „prawdziwe życie”, które znamionuje wysiłek (na przykład odbudowy), znój i znużenie.

Wszelako ten klarowny podział zostaje w powieści zakłócony. Po pierwsze, Polska i Warszawa stanowią przestrzeń egzystencjalnego wysiłku i konsumpcyjnych ograniczeń wyłącznie w lirycznych wynurzeniach bohaterki, sceneria bowiem końcowych epizodów powieści nie odbiega zaledwie od tego, z czym wcześniej mieliśmy do czynienia. Joanna wjeżdża do kraju jaguarem bez żadnych kłopotliwych formalności paszportowo-celnych<sup>53</sup>, funkcjonariusze milicji okazują się wyrozumiali, dobrotliwi i opiekuńczy, a warszawskie ulice, choć mniej kolorowe, też mają swój sznyt. Krótko mówiąc, okazuje się, że życie w Polsce nie jest dużo trudniejsze niż to na Zachodzie. Po drugie – podział na kapitalistyczny Zachód jako świat fantazmatyczny i socjalistyczny Wschód jako „prawdziwe życie” zostaje przez bohaterkę uwewnętrzniony, by ujawnić się jako psychotyczny konflikt zasady przyjemności z zasadą realności, skutkiem którego okazuje się *obustronne wykluczenie* tego, co związane z przyjemnością, przez to, co realne, jak i tego, co realne, przez to, co związane z przyjemnością. Dlatego bohaterka wie, że swój ideał mężczyzny znaleźć może tylko na Zachodzie, ale jednocześnie wie, że nie może on być prawdziwy...

<sup>53</sup> Sprawy biegną na przekór wszelkim oczekiwaniom. Stęskniona swojskości bohaterka wręcz domaga się proceduralnych utrudnień na granicy, podczas gdy funkcjonariusze służby celnej okazują się niespodziewanie uczynni: „Bez mała na klęczkach prosiłam, żeby mi cokolwiek oclono, żeby mi zrobiono rewizję, przysięgałam, że sama nie wiem, co mam! Bez skutku, kontrola celna z pobłażliwym uśmiechem wyrzuciła mnie za drzwi, lekceważąco traktując zgłoszone do wwozu dewizy, odmawiając przyjęcia pieniędzy za samochód i ze wstrętem niemal patrząc na moje walizki. Zagroziłam, że następnym razem przewiozę jakąś potężną kontrabandę, co wywołało wybuch beztróskiego śmiechu i liczne dowcipy. Dostałam kawy i kawałek zwyczajnej kiełbasy”. J. CHMIELEWSKA: *Całe zdanie...*, s. 285. Znaczące, że tym razem taki bieg wypadków nie prowokuje bohaterki do najmniejszej podejrzliwości.

Aby konflikt został zażegnany, ideał musiał się zmaterializować w Warszawie. Ale też nieprzypadkowo wybranek Joanny – oficer odelegowany do pracy w Interpolu – łączy dwie dotąd nieprzyległe i skonfliktowane ze sobą sfery: Zachód i Wschód, francuską urodę, zachodnie manieri i elegancję z polską tożsamością. W ten sposób przyjemność mogła zostać związana z realnością, oczywiście – jeśli tylko przystanieśmy na to, że na progu lat siedemdziesiątych XX wieku milicja ściśle współpracowała z Interpolem, a polski oficer mógł wówczas pracować na Zachodzie...

W końcowej scenie powieści, po kilkumiesięcznej przerwie (ten czas był niezbędny dla dokończenia śledztwa i aresztowania resztek gangu), bohaterowie spotykają się po raz kolejny. Zainteresowany Joanną oficer proponuje jej wspólny rejs wykupioną (nie pytajmy za czyje pieniądze) motorówką, która niegdyś należała do gangsterów, na co Joanna chętnie przystaje:

Zanim się zdążyłam opamiętać i pohamować, usłyszałam własny głos, pytający z ożywioną, radosną nadzieją:

– I naprawdę potrafi pan tam znaleźć i włączyć autopilota?<sup>54</sup>

Podczas samotnej ucieczki przez Atlantyk bohaterkę do szewskiej pasji doprowadzały nieudane próby odnalezienia na tablicy rozdzielczej włącznika autopilota. Wcześniej czy później musiała się przecież zdrzemnąć, a pozostawienie sterów samym sobie groziło, że łódź mocno zboczy z kursu. Ratunkiem okazał się wówczas kłębek akrylu, który posłużył do zablokowania sterów na czas snu. Radosna nadzieja Joanny, że tym razem przystojny oficer odnajdzie wreszcie pechowy włącznik, nie została podyktowana wyłącznie przez reguły kokieteryjnej gry, w ramach której bohaterka uznawałaby prymat mężczyzny w dziedzinie techniki. Gdyby udało się włączyć autopilota, bohaterowie mieliby czas tylko dla siebie... Nadzieja na odnalezienie włącznika jest więc związana z obietnicą miłosnych rozkoszy. Ze wszystkimi swoimi *quasi*-feministycznymi tropami powieść Chmielewskiej zmierza ku rozwiązaniu, która zasadza się na mocno seksistowskiej tezie: wszelkie kobiece frustracje i aspiracje (także te literackie) są podszyte seksualną histerią, którą najlepiej i najszybciej uleczy sprawny kochanek.

---

<sup>54</sup> Ibidem, s. 392.



„Koniec pieśni, cześć pracy, rodacy”<sup>55</sup>

„Dziwnie ten Gombrowicz traktuje swoich miłośników... Miast podziękować, obraża sztubackim dowcipem”<sup>56</sup> – pisał Jan Błoński w swoim studium o *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza. Nie ulega wątpliwości, że w swoistym *postscriptum* *Całego zdania nieboszczyka* Joanna Chmielewska zachowała się isticie po gombrowiczowsku, bo jakkolwiek jej powieści nie zamyka dystych, lecz tekścik jednowierszowy (z rymem wewnętrznym), to na koniec mamy sprawę z podobnie autoironiczną i „sztubacką” autoprezentacją podmiotu opowieści i całego utworu.

Jawnie metaliteracki wtřet, w dodatku wzorowany na arcydziele nowoczesnej prozy polskiej – to rzecz doř zaskakująca jak na standardy literatury popularnej. Trudno jednak założyć, że taki finał utworu mógł się wydać zaskakujący czytelnikowi, który zdążył się już oswoić z poetyką *Całego zdania nieboszczyka*. Końcowy bezpośredni zwrot do odbiorców niejako podsumowuje metaliterackie aspekty utworu i podkreśla ich nadzwyczajną rangę. Znaczący jest również frywolny, „sztubacki” charakter tego apelu, bo dodatkowo wydobywa on komiczne i ludyczne walory opowiadania. Gombrowiczowska zaś aluzja może być czymś znacznie więcej niż tylko ukłonem w stronę czytelników – „ferdydurkistów”. Wszak autor *Pornografii*, szybko włączony do pantheonu nowoczesnej prozy, dał jednocześnie błyskotliwy i – jak się później okazało – wpływowy wzór kojarzenia z sobą norm literatury artystycznej z popularną. Z tego też powodu miał się okazać najważniejszym punktem odniesienia dla tych polskich autorów, którzy zwrócili się w stronę postmodernistycznej fabulacji (aż po Michała Witkowskiego czy Mariusza Sieniewicza)<sup>57</sup>. Chmielewska, jakkolwiek jej utwór nie ma poważniejszych ambicji artystycznych, bardzo wcześnie wskazała na Gombrowicza jako prawodawcę i patrona fabulacji.

W jednym wszakże ważnym punkcie autorka *Całego zdania nieboszczyka* mocno odbiła od gombrowiczowskiego wzoru. O jej apelu na pewno nie można powiedzieć, że czytelników obraża, niechby tylko

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> J. BŁOŃSKI: *Fascynująca „Ferdydurke”*. W: IDEM: *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*. Kraków 1994, s. 105.

<sup>57</sup> Zob. K. UNIŁOWSKI: *Gombrowicz, literatura popularna i ponowoczesni fabulatorzy*. W: *Witold Gombrowicz – nasz współczesny*. Red. J. JARZĘBSKI. Kraków 2010. Gombrowiczowski patronat najsilniej zaznaczył się u Sieniewicza w *Rebelii* (2007), u Witkowskiego zaś w *Barbarze Radziwiłłównie z Jaworzna-Szczakowej* (2007) oraz w *Drwału* (2011), będącym trawestacją *Kosmosu*.

na pozór... Bo też Chmielewska wyraźnie zabiega o podtrzymanie kontaktu z odbiorcą-„rodakiem”. Oczywiście, o pracy mówi się tu nie bez ironii, na sposób łobuzerski czy wręcz „łotrzykowski”, co jednak samo w sobie jest aluzją do komunikacyjnych kodów społecznych w Polsce Ludowej (*quasi*-proletariackie pozdrowienie „cześć pracy!” najczęściej bywało używane ironicznie). Zamiast konfliktu z odbiorcą (u Gombrowicza zresztą pozornego) Chmielewska proponuje porozumienie pisarza z czytelnikami jako porozumienie obywateli socjalistycznej ojczyzny. I, oczywiście, wszystko to razem zostaje podparte (podważone?) szelmowskim mrugnięciem oczkiem... Bo przecież oprócz jedyne go prawdziwego życia i jedyne go prawdziwego miejsca (jakikolwiek one by były) są jeszcze fantazje, marzenia i pragnienia oraz uporczywe poczucie, że – mówiąc tytułem innej powieści innego pisarza – życie jest gdzie indziej. I cóż, że tylko fantazmatyczne!

Krzysztof Uniłowski

**Chmielewska plots an intrigue**  
**On *Całe zdanie nieboszczyka***

**S u m m a r y**

*Całe zdanie nieboszczyka* (1932), the fourth novel by Joanna Chmielewska (b.1932) finally defined the poetics of this writer combining the elements of a detective novel, a thriller and a traditional-love humoresque. As a result of such a melange, Chmielewska's novel plots breaks up with the principle of text verisimilitude (*vraisemblance*) by means of references to fixed images of what is "real", instead taking an active game with the genre conventions and pointing to the fantasy of a personal narrator (Joanna) as a source of invention. It leads, among others, to a partial questioning and reversing of gender roles, namely a narrator-character, Joanna, leads her war with an international gang. Meta-literary aspects, on the other hand, bring it closer to the storyline (*fabulation*) as understood by Robert Scholes. Finally, it turns out, however, that Chmielewska's novel, with its all *quasi*-feminist traces, draws to the closure based on a sexist hypothesis, namely female frustrations and aspirations (also literary ones) are underpinned by sexual hysterics that will be best and most quickly heeled by a successful love relationship. Thanks to a successful solution of the erotic motive, the author also reveals an earlier-outlined existential and ontological conflict between the world of the West and the East. Joanna's new partner is to belong to these both worlds.

Krzysztof Uniłowski

**Chmielewska spinnt Intrige**  
**Zu dem Werk *Cale zdanie nieboszczyka***

**Z u s a m m e n f a s s u n g**

*Cale zdanie nieboszczyka* (*Der ganze Satz des Verstorbenen*) (1972), der vierte Roman von Joanna Chmielewska (geb. 1932) hat die Poetik der Schriftstellerin (Elemente eines Kriminalromans und einer Liebeshumoreske) endgültig definiert. In Folge solch einer Melange brechen Romanmotive bei Chmielewska mit der Regel der Textglaubhaftmachung (*vraisemblance*), indem sie sich auf eingeprägte Vorstellungen von dem „Realen“ beziehen. Stattdessen spielt die Schriftstellerin aktiv mit Genrekonventionen und ihre Werke weisen auf die Vorstellungskraft des Personalerzählers (Joanna) als Quelle seiner Kreativität hin. Das führt u.a. dazu, dass die Geschlechtsrollen der Romanfiguren teilweise in Frage gestellt und invertiert werden: die Erzählerin, Joanna, führt ihren Krieg mit der internationalen Gang. Metaliterarische Aspekte dagegen gleichen den Roman an das Fabulieren (*fabulation*) im Verständnis von Robert Scholes an. Wie es sich herausstellt, bezweckt der Roman von Chmielewska, mit allen seinen *quasifeministischen* Spuren eine Lösung, die auf der sexistischen These fußen: hinter den weiblichen Frustrationen und Ambitionen (auch den literarischen) verbirgt sich eine sexuelle Hysterie, die am besten und am schnellsten mit einer gelungenen Liebesbeziehung geheilt wird. Dank einer guten Lösung des erotischen Strangs schafft die Autorin den schon früher erkennbar werdenden existentiellen und ontologischen Konflikt zwischen der Welt des Westens und der Welt des Ostens ab: der neue Partner von Joanna sollte zwar den beiden Welten gehören.